

**Cuando las entrañas son paisaje: diálogo entre la imagen poética de
Alejandro Albarrán y el *mesh* de Timothy Morton**

**When guts become landscape: dialogue between Alejandro Albarrán's poetic
image and Timothy Morton's mesh**

Alethia Alfonso García

Ph.D. en Estudios Ibéricos y Latinoamericanos

Universidad Iberoamericana, México

alethia.alfonso@ibero.mx

Resumen

El artículo propone un diálogo entre algunos poemas incluidos en *Persona fea y ridícula* (2017) de Alejandro Albarrán y nociones como *the mesh* y OOO (*object-oriented-ontology* u ontología orientada al objeto) de Timothy Morton. La lectura e interpretación de los poemas de Albarrán tiende un puente a la ecología oscura de Morton, porque la poética resultante sobrepasa la idea de paisaje y naturaleza, permite el uso de *mesh* (malla) como sustituto de naturaleza interconectada. La poética de Albarrán y el pensamiento ecológico de Morton son radicales al orientarse a los no-humanos.

Palabras clave: poesía mexicana contemporánea, ecología oscura, no-humanos, mesh

Abstract:

The article proposes a dialogue between poems included in *Persona fea y ridícula* (2017) by Alejandro Albarrán and concepts such as the mesh and OOO (object-oriented-ontology) by Timothy Morton. Close reading and interpretation of Albarrán's poems reach out towards dark ecology, coined by Morton, because the poetics overcomes the ideas of landscape and nature, allowing the use of the mesh as a substitute for interconnected nature. Both Albarrán's poetics and Morton's ecological thought are radical due to its orientation towards non-humans.

Keywords: Contemporary Mexican poetry, dark ecology, non-humans, mesh

Cuando las entrañas son paisaje: diálogo entre la imagen poética de Alejandro
Albarrán y el *mesh* de Timothy Morton

A poesía
é matar. Morrer.
Berrando. Co estómago
aberto, para que entre
en nós o mar.
Lupe Gómez

El artículo propone un diálogo entre algunos poemas incluidos en *Persona fea y ridícula* (2017) de Alejandro Albarrán y nociones como *the mesh* y OOO (*object-oriented-ontology* u ontología orientada al objeto) de Timothy Morton. La lectura e interpretación de los poemas de Albarrán, que versan sobre caballos y paisaje, tienden un puente a la ecología oscura de Morton, porque la poética resultante sobrepasa la idea de paisaje y naturaleza, permite el uso de *mesh* (malla) como sustituto de naturaleza interconectada y se radicaliza al orientarse primero a los no-humanos.

La poética de Albarrán es conocida en México pero ha sido poco estudiada. Quizá un diálogo con Morton ayude a comprender mejor las imágenes presentes en Albarrán. La primera parte del artículo cuestionará la idea de paisaje a partir de algunos poemas de Albarrán. La segunda parte consistirá en demostrar si los poemas son ejemplo de transversalidad, una acción definida por Félix Guattari, e interconexión con algo momentáneamente definido como naturaleza. De resultar afirmativo, los poemas permitirían atravesar y dismantelar la retícula imaginaria propia de las normas institucionales, en este caso, la relación existente entre animal y paisaje. Continúa el diálogo entre los poemas y el cuestionamiento de la idea de naturaleza de Morton. Al final, se explorará si la reiteración de las imágenes en los poemas escogidos permite establecer una OOO (ontología orientada al objeto). La finalidad de leer a Albarrán con la propuesta de Morton

consiste en expandir la discusión ecologista hacia poéticas que no son declaradamente ambientalistas.

Contexto del diálogo

Alejandro Albarrán Polanco (Ciudad de México, 1985) es un poeta mexicano que ha publicado *Ruido* (2012), *Tengo un pulmón que no es el cielo* (2014), *Persona fea y ridícula* (2017), *Algunas personas no son caballos* (2018, Premio de Poesía Manuel Acuña en Lengua Española) y *Cowboy and other poems* (2019). Parte de los poemas a analizar han sido publicados en los poemarios de 2014 y 2017. La versión tomada para este artículo es la de 2017. La poética de Albarrán llama la atención porque comprende poesía, música y performance. También es relevante porque el movimiento parece una constante en su poética, visible en el cambio de subjetividades y en la superposición de voces, a través de citas de otros poetas. La imagen del caballo es asimismo una constante en el contenido de sus poemas. Esto permite que se entable el diálogo con Morton.

Por su parte, Timothy Morton (Londres, 1968) es un filósofo especializado en ecología. *Ecology without Nature* (2007) es el título seminal para el desarrollo de su investigación. En este artículo, su segundo libro, *The Ecological Thought* (2010), será el que encabece el diálogo. Amén del trabajo constante en relación al pensamiento ecológico, Morton también destaca por balancear investigación académica con intervenciones en producciones culturales: documentales, música, instalaciones y libros de divulgación son algunos ejemplos.

Entre los términos claves para entender el pensamiento de Morton están: la idea de la naturaleza como algo que no funciona para activar el cambio necesario ante las consecuencias del Antropoceno. En su lugar, acuña el término *mesh*, traducible como malla. Pero dado que para Morton incluso los espacios entre los hilos de la malla son parte de la misma, se optó por dejar el concepto sin traducir. Asimismo, la aceptación de humanos y no-humanos como entes participantes en el *mesh*, en igualdad de circunstancias, desencadena otra serie de concepciones. Relevante para esta investigación es la OOO, *object-oriented-ontology* u ontología

orientada al objeto. Para esta, todos los entes considerados objetos son sintientes. Ejemplo de ello son los animales que se usan para producir alimento, las mascotas, el aire, los instrumentos musicales o los minerales. Con la OOO, Morton busca sacudir algunas nociones del pensamiento occidental y cuestionar el utilitarismo del Antropoceno.

1. Interrogantes sobre la idea de paisaje

Alejandro Albarrán publicó *Persona fea y ridícula* [de aquí en adelante, *Persona...*] en 2017. Consta de ocho secciones e incluye notas al final de cada una. Las notas provienen de *Las grandes pruebas del espíritu y las innumerables pequeñas* de Henri Michaux, un título dedicado a la experimentación con estados alterados de conciencia, a través del uso de LSD. La primera parte del poemario es un recuento de devenires: la voz poética en primera persona busca encarnar diversas subjetividades no-humanas. Inicia con “soy un pájaro, no soy/ un pájaro” (Albarrán 8). Continúa con un ganso o ánsar, una fractura, un atado de flujos, emperatriz de escarabajos, una entidad que contiene un caballo en sus entrañas, el anca de un caballo y el muñón de una extremidad amputada. El recorrido de subjetividades y el uso constante de “yo” invita a críticos como Carlos Olivares señalar la multiplicidad identitaria en Albarrán como “poeta-pájaro-Ícaro-Sísifo-caballo” (Olivares). La poética de Albarrán en *Persona...* suele contener cambios identitarias de la voz enunciante.

Destaca la imagen de caballo como una constante, y la relación que este animal entabla con el paisaje. En la presentación del poemario, Albarrán afirmó que los animales evocan sentimientos y los caballos, para él, se relacionan con sentimientos y sensaciones fuertes, al grado de tenerlos como animal de poder o nahual (*Producciones Autismo*). El nahual es un término náhuatl, define a un guía espiritual con la capacidad de transformarse en animal o elemento natural. En la cultura mexicana, el concepto se usa para identificar animales que se consideran poderosos y personas, a quienes se les atribuye la capacidad de transformarse en ellos.

El equino en el poemario se configura singularmente. En “Alazán”, Albarrán cuenta el nacimiento de un caballo de pelaje rojo, sin ojos y con alas, proveniente de las entrañas de la voz enunciante. Si bien la descripción es inusual, una particularidad mayor estriba en la relación que establece con el paisaje:

Para un caballo sin ojos todo es paisaje. Muy adentro
todo es paisaje. Muy adentro
todo es fondo.

No hay finales, ni quiebres. Hay sí
un fin rotundo de mundo. Como un solo quiebre.
Hay la quebrada desde donde mi caballo se lanza. Mi
caballo sin ojos.

Mi alazán
con alas de ánsar ...

Para un caballo sin ojos
el paisaje es infinito. Repito:

Para un caballo sin ojos, lázaro,
no hay límites. (Albarrán 29, 35)

El primer verso despliega una alegoría de posibilidades: sin capacidad visual, cada experiencia se tomaría como paisaje. La incapacidad para seccionar visualmente crearía una serie de experiencias interminables. Lo anterior es una contradicción del término, porque Marc Antrop asevera que la etimología de paisaje incluye la intención de segmentar una porción de tierra.

En inglés *landscape*, en holandés *lantscap* y en alemán *Landschaft*, se refiere a crear escenario (Antrop 12). En otras palabras, es otorgarle cualidades de la tierra a algo y hacer de ese algo una representación parcial del referente. Sucede con los bocetos, acuarelas y la pintura de paisaje. En francés y español los términos respectivos *paysage* y paisaje se refieren a las tierras rurales y a los espacios sin huella humana, limitadas a la extensión de cada país. El término indica seccionar una porción de tierra, y las líneas “Para un caballo sin ojos todo es paisaje/... Para un caballo sin ojos/ el paisaje es infinito” (Albarrán 29) marcan la pauta contraria:

sin ojos, es decir, sin la capacidad para segmentar visualmente, todo lo que se experimente cabe en la denominación paisaje y además adquiere la cualidad de infinito. Albarrán pone en crisis el término, porque las posibilidades que propone el poema no se ajustan a la segmentación inherente.

Jens Andermann afirma que el paisaje:

emerged [...] as an imperial apparatus and as the very condition of knowing, from the detached vantage point of an unseen and disembodied beholder, an object-world to be surveyed, classified, and evaluated (Andermann 11).

Andermann afirma que sobre el término paisaje recae el aparato colonialista de apropiación y clasificación fragmentada de un espacio geográfico. Si esto es verdad, el rasgo contradictorio en el poema ayudaría a interrogar la concepción de paisaje. La voz enunciante es el espectador, necesario para la ecuación de Andermann; sin embargo, la subjetividad que da cuenta del conocimiento adquirido por experiencia es el caballo, no el espectador, y este *experimentador* se integra al paisaje.

La experiencia se configura de manera única, dado que la descripción de Albarrán incluye enunciados como “todo es fondo”, “no hay finales, ni quiebres”, “hay sí/ un fin rotundo de mundo”, “el paisaje es infinito”, “no hay límites” (Albarrán 29, 35). En pocas palabras, el paisaje con que se relaciona el caballo alude lo inabarcable. El término queda corto para la experiencia poética de Albarrán y coincidiría con Andermann, al admitir que ciertos conceptos y sus usos son cuestionables por la carga simbólica que tienen—colonial y segmentada en el ejemplo de paisaje para Andermann—. Albarrán propone un paisaje sin límites, caótico hasta cierto punto, dadas las condiciones que lo configuran: es todo, no tiene límites, no tiene finales, es infinito, aunque marca un fin de mundo. Carece de orden. De hecho, si existieran conocimientos decantados de esta experiencia, no tendrían la organización y la segmentación a los que se refiere Andermann en su caracterización del paisaje colonialista.

Menciono conocimientos porque como bien señalaba Andermann, las pinturas, acuarelas, bocetos y dibujos de paisajes colonialistas tenían un fin específico: capturar parcialmente un entorno para conocimiento de quienes hayan pagado por contar con el objeto. En el caso de Albarrán, la descripción del paisaje, incluiría conocimiento que semeja más a la experiencia misma de adquirirlo: es simultáneo, sin orden y sin la composición esperada ante la alusión a este género pictórico. Albarrán brinda un paisaje más cercano, aunque no igual, a la experiencia de ser y estar en/desde el entorno. Al dinamitar la segmentación propia del término, enfrenta a los lectores con un entorno sin los filtros del paisaje. A esta contradicción se suman las líneas “No hay finales, ni quiebres. Hay sí./ un fin rotundo de mundo. Como un solo quiebre” (29). El poema marca un final, a pesar de la mención del infinito. A este respecto, Morton diría que se trata de una *dialetheia*, es decir una doble verdad: es tanto falsa como verdadera simultáneamente (“An Object-Oriented” 210). En efecto, en Albarrán todo deviene paisaje, es infinito y (a pesar de eso) tiene un momento o punto de cese. El descubrimiento permite entender una de las características de la OOO: las contradicciones. Morton afirma que las clases de teoría (literaria) “enabl[e] us to tolerate the idea that OOO objects are contradictions ($p \wedge \neg p$)” (“An Object-Oriented” 211). Por lo tanto, no resulta descabellado “imagine... an object existing in its ownsome” (211). El artículo de Morton sigue con la idea de los objetos como emisores de su propio tiempo y espacio, por eso enfatiza el *ownsome*, traducible como en posesión de sí mismo o como dueños de sí mismos. La propuesta de Morton es radical en dos sentidos: por un lado comprende que los humanos requieren experimentar el entorno y los objetos en él para entender; por el otro, acepta que la experiencia humana no se relaciona ni configura la percepción que los no-humanos adquieran de sí. En términos de Albarrán: la contradicción del paisaje como infinito, sin límites pero con “un fin rotundo de mundo”, realza que paisaje se considera un ente sintiente, en posesión de sí y por tanto contradictorio ante la perspectiva humana—en este caso por parte de los lectores y a través de la voz enunciante—. Ahora bien, queda preguntar a qué fin se refiere. En

Persona... existen dos opciones, en concordancia con la *dialetheia*: una se relaciona con la poética de Albarrán (página 32); otra anuncia una posible relación caballo y paisaje:

Desde un desfiladero, a quien llegue primero, desde un lugar inventado o verdadero, mi caballo se lanza, lázaro, mi caballo sin ojos se lanza, un hoyo negro en su panza: otro desfiladero, para quien llegue primero. Uno más hondo, para quien llegue del fondo hasta el fondo, de su panza sin fondo, para quien llegue primero, hay una caída, más grande, hay lo verdadero. La panza, lázaro, mírale la panza, métete en ella: avanza, retrocede, avanza. ¡la panza, lázaro, la panza! Ábrela con una lanza antes que reviente, métete en su vientre, métete adentro, en el fondo sin fondo de su vientre sin vientre, ábrele la panza con un cuchillo o tenedor, la panza, lázaro, métete en ella o saca de ahí todo el paisaje. (Albarrán 31)

El caballo sin ojos, con alas y para el que todo es paisaje se proyecta a un acantilado. La voz enunciante promete que el animal caerá sobre o encima de lo verdadero. La caída impacta doblemente al notar que la voz enunciante relaciona los subproductos de la caída con el paisaje: “un hoyo negro en su panza: otro desfiladero”. La caída sucede, la evisceración del animal sería la consecuencia. El poema tiene un vocativo: lázaro, una posible alusión a Lázaro de Betania en la tradición judeocristiana, el resucitado. La petición a lázaro es la evisceración: “la panza, lázaro, métete en ella o saca de ahí/ todo el paisaje” (31). Si bien destripar cualquier ente tiene un matiz de violencia, en el contexto rural, es común abrir el vientre de un animal fallecido, en particular del ganado, para evitar que la hinchazón propia de la descomposición rompa los tejidos y altere el lugar donde se depositan los restos. La peculiaridad de la imagen en Albarrán es la identificación con el paisaje y con ello denotar imágenes ruralistas, sin caer en la tradición del *locus amoenus* idealizado.

El paisaje para efectos de este poema contradice las características del término porque es todo y carece de límites. También se contradice a sí mismo porque marca un fin, cuya consecuencia es la exposición de las entrañas del equino. Incluir la evisceración sin embargo continúa con la idea de abarcar todo: si no hay límites, el vientre expuesto está incluido en el paisaje, pese a que esto supone el cese de la experiencia. El caballo que se relaciona con el paisaje ilimitado posee las entrañas que ahora forman parte de la composición. En otras palabras: el interior del equino también es experimentado por él mismo.

Se advierte una doble subjetividad: el caballo que se adentra en él mismo al galopar en el paisaje y el paisaje que se crea a partir de la enunciación de la voz y la experiencia del caballo sin ojos, e incluye al mismo animal en su condición de eviscerado. En este punto, el caballo deviene paisaje y el todo de la enunciación anterior fagocita al equino y sus entrañas.

Quedó asentado que el paisaje en el poema no es fuente segmentada de conocimiento, sino conocimiento en experimentación. Tampoco parcela una porción representada de tierra, al contrario, incorporar todo hasta la imposibilidad y la contradicción. La imagen del paisaje y el caballo como doble subjetividad resulta una buena alegoría de la internalización de la naturaleza. Para Eduardo Viveiros de Castro, la internalización es “a conviction that nature cannot be the name of what is “out there” because there is neither outside nor inside” (Viveiros de Castro 166). Cierta secuencia de poemas de *Persona...* aboceta internalizar la naturaleza. Esto justificaría por qué el término paisaje queda corto frente a la experiencia que emana del poema: porque este último abarca más que un segmento; el caballo, quien experimenta el paisaje, y el paisaje mismo convergen en una posible subjetividad que se fagocita a sí misma: animal y contexto son parte de lo mismo.

2. Internalización de la naturaleza como transversalidad y cuestionamiento de la idea de naturaleza

2.1. Internalización y transversalidad

Viveiros de Castro emplea el término de internalización para explicar la interconexión que existe entre los humanos y los no-humanos en el planeta. El objetivo detrás es evitar la división que existe actualmente, porque es tautológica y permite la explotación de aquello que no se considere humano. Los poemas analizados pueden considerarse ejemplo de internalización, en tanto el afuera y el adentro del caballo y del paisaje forman parte de lo mismo, siempre y cuando se considere el equino como alegoría de lo humano. Dado que Albarrán expresa que el caballo es su animal de poder o nahual (*Producciones autismo*), la alegoría podría validarse. Las imágenes acuñadas demostrarían la posibilidad de internalización entre cohabitantes de lo que consideramos naturaleza, representados en el poema.

La imagen sobrepasa la semántica de paisaje y ejemplifica una internalización con trayectoria transversal, es decir, una internalización de la idea de naturaleza que cuestiona y altera las nociones estandarizadas de paisaje, caballo y finalmente naturaleza. Félix Guattari acuñó transversalidad para referirse a:

una dimensión que pretende superar los dos impasses, la de una pura verticalidad [médico-paciente] y la de una simple horizontalidad [relación entre internos]; tiende a realizarse cuando una comunicación máxima se efectúa entre los diferentes niveles y sobre todo en los diferentes sentidos. (101)

Si bien Guattari se refiere a la dinámica institucional del hospital psiquiátrico donde realizó investigación, su descubrimiento es pertinente para el artículo. Él postula que un cambio en la interacción que beneficie al otro acontece únicamente si hay alteraciones en jerarquías y en las relaciones cotidianas. Albarrán altera las jerarquías de pensamiento en torno a las relaciones entre caballo y paisaje. La subjetividad representada por el caballo tiene una experiencia de horizontalidad con el paisaje, al grado de ser y estar en él, hasta convertirse en parte del mismo. Es decir, no hay una división entre uno y otro, hecho que suele ser indispensable para asumir una interacción entre subjetividades y entorno. Simultáneamente, el paisaje no cabe en la definición

de conocimiento fragmentado y al devenir un todo sin límites fractura los marcos de su definición para adherirse más a la idea de naturaleza.

La transversalidad desafía instituciones. Concibe estas últimas como prácticas que ordenan las relaciones entre subjetividades y sus deseos en roles específicos e históricos. La transversalidad también especula sobre la posibilidad de alterar la subjetivación. El binomio caballo-paisaje de Albarrán ejemplificaría una formación subjetiva alterada. A este respecto, Gary Genosko afirma que:

Subjectivity involves, then, non-predetermined interrelations, non-linear and non-logical 'evolution', and the production of differences. ... If the part has priority over the whole, as it does for both Guattari and Deleuze, the whole cannot predetermine the future of the part. (Genosko 55)

La formación de una subjetividad puede cambiar el curso acostumbrado, como sucede con la imagen de caballo y paisaje en Albarrán. Genosko indica que este cambio es posible, si la parte es prioritaria respecto al todo. La parte en Albarrán corresponde a la propuesta poética que une caballo y paisaje a través de las entrañas y el postulado "todo es paisaje" (Albarrán 29). En este caso, el todo consistiría en el uso comunicativo del lenguaje. Comúnmente la relación entre un equino y el paisaje diferencia uno de otro: el primero es la subjetividad que utiliza al segundo: la cabalga, la contempla, es decir, ejerce una acción sobre el paisaje. Este último es un elemento aparentemente pasivo en la relación: está disponible para ser utilizado sin ejercer actividades de correlación. La intervención de Morton lleva a pensar que esta relación paisaje y caballo es sólo percepción humana de la misma. Es decir, la pasividad que se suele asociar al paisaje y la falta de interacción entre un elemento y otro parten de la incapacidad del espectador humano para notar la interconexión activa entre un animal y el entorno que tiene enfrente.

En el poemario de Albarrán: el paisaje es el resultado de una acción engañosamente sencilla: es. El enunciado predicativo "todo es paisaje" permite una acción por parte de este último, identificado con el todo: fagocita aquello que lo constituye y rodea, e incluye a quien ejerce una acción sobre él, el caballo. Por

eso las entrañas del animal también son paisaje en las líneas “la panza... métete en ella o saca de ahí/ todo el paisaje” (31). Al mismo tiempo, el caballo funciona transversalmente, al contradecir las relaciones que separan la subjetividad y el entorno sobre el cual se localiza. Si sus entrañas constituyen parte del paisaje, él alegóricamente también galopa y se lanza sobre sí mismo. El resultado de la transversalidad demuestra el uso del lenguaje poético. También trastoca las nociones de subjetividad-entorno, y de fuera y dentro. Por estas razones, en párrafos anteriores comentaba que el otrora paisaje semeja más una idea de naturaleza. En tanto naturaleza es un término que comprende, en teoría, la inabarcabilidad del entorno.

2.2. Cuestionamiento de la idea de naturaleza

El diálogo con Guattari coloca la imagen del caballo y el paisaje como ejemplo de transversalidad, que desborda las convenciones y por lo tanto, neutraliza el término paisaje para acercarse a cierta idea de naturaleza, con la certeza de internalizarla. Resulta apropiado cuestionar si el concepto de naturaleza se ajusta realmente a lo expresado en los poemas de Albarrán. La intuición y la investigación llevan a pensar que la imagen de caballo y paisaje también interrogan ciertas nociones que damos por sentadas respecto al término naturaleza. Entre los ejemplos, se encuentran: (1) crearla ajena cuando la internalización asume lo contrario, (2) aceptar elementos que si bien son parte de “lo natural”, pocas veces son tratados en poéticas con *locus amoenus*, como la evisceración de un animal, la equivalencia con el paisaje de las entrañas expuestas, la violencia implícita en la caída a un desfiladero; (3) aceptar las posibles contradicciones y no descartar la convivencia con las mismas, como propone Morton a través de la *dialetheia*.

Ciertamente, Albarrán no es el único poeta que ha abordado la estética de la repulsión, al incluir destripamiento y violencia ejercida sobre otro ente. Entre los poetas que lo anteceden, sin que esto implique comparación, está Charles Baudelaire como parte del canon occidental y el famoso poema “Une charogne”

incluido en *Les Fleurs de Mal* (1857). Entre las poéticas más recientes que también tratan el tema está Lupe Gómez y el poemario *O útero dos cabalos* (2002), de donde se toma el epígrafe con que inicia el artículo. Al respecto de esta variante de la estética, José Luis Barrios expresa que:

el recurso mismo de la imagen como subjetividad libre indirecta significa abrir un espacio incontrolable, donde se ponen en juego las formas primarias de la subjetividad y ... se entra en el juego de la fascinación-repulsión de estos impulsos fundamentales. (Barrios)

Barrios se refiere a la imagen creada por Pasolini en la película *Saló o los ciento veinte días de Sodoma*, donde la imagen creada a través de una cámara, con tomas a distancia de lo que acontece a los personajes, permite “la irrupción de un espacio libre de las pulsiones primarias de la violencia, el erotismo y la perversión” (Barrios). Parcialmente los argumentos funcionan para los poemas de Albarrán. La voz enunciante de los textos toma distancia y permite a los lectores atestiguar la imagen del caballo y el paisaje, con la unificación de ambos en el destripamiento. La diferencia estriba en que Barrios explica que en el cine de Pasolini se abre un espacio incontrolable, el cual permite el juego de fascinación-repulsión, relacionada con violencia, erotismo y perversión. En el ejemplo de Albarrán, el juego de fascinación-repulsión desvela elementos que conforman eso que se llama naturaleza pero escasamente se cuentan como parte de la misma. Una explicación posible recae en Timothy Morton quien cuestiona las características que solemos insertar en el término naturaleza. Él asevera que:

Nature was always “over yonder”, alien and alienated. Just like a reflection, we can never actually reach it and touch it and belong to it.

Nature was an ideal imagen a self-contained form suspended afar (*The Ecological Thought* 5)

Tal y como lo describe Morton, la idea asociada con naturaleza es como un contrapeso de la vida concebida en comunidad humana. Lleva razón al hacer conciencia de los rasgos que la perspectiva centrada en lo humano confiere a la naturaleza. También es un acierto entender que las cualidades no son propias de

la naturaleza, sino reflejo de culturas y devenires históricos. De hecho, agrega: “What we call Nature is really just solidified history that we aren’t studying closely enough” (*The Ecological Thought* 42). Huelga además mencionar que en algunas regiones, la idea particular que tenían de naturaleza iba de la mano de un proyecto histórico-político. Ejemplos de ello, contextualizado para la poética de Albarrán, se encuentran en “Visión de Anáhuac” de Alfonso Reyes, publicado en la postrevolución mexicana, momento que configuró la relación entre naturaleza y civilización que todavía prevalece en el país. El texto comprende en cuatro secciones la visión europea, la visión histórica-nacionalista, la visión de los conquistadores de América y la visión contemporánea de Reyes sobre la naturaleza en el valle del Anáhuac. A decir de Morton, ninguna de las secciones de Reyes es la naturaleza, sino un reflejo de un segmento histórico que dota al entorno de ciertas características y omite otras.

En un primer acercamiento, este artículo sostenía que la idea más cercana a la relación caballo y paisaje, sería la internalización de la naturaleza, como la menciona Viveiros de Castro. Adentrándonos un poco más en el término naturaleza, con el apoyo teórico de Morton, esta sufre un anquilosamiento similar al del término paisaje. Si bien naturaleza tiende a abarcar una totalidad al ser holística, esa totalidad es artificial, porque se conforma de las proyecciones culturales que le han conferido características y ubicaciones precisas a lo largo de la historia. Morton enfatiza que la naturaleza suele ser sinónimo de algo bello, perfecto y alejado de los componentes que, por citar ejemplos, colaboran con el procesamiento de desechos y detritos, la descomposición de organismos, la digestión de todos los seres vivos.

La propuesta de Morton consiste en pensar en la ecología oscura y des-naturalizar la naturaleza, es decir, cesar el uso del término, porque ha quedado rebasado, y aceptar los otros componentes de la ecología: lo feo, el hedor, la putrefacción: lo que no suele entrar en las pinturas de paisaje. Por supuesto, Morton va un paso más allá y argumenta que lo “unbeautiful, uncold, unsplendid” (*The Ecological Thought* 84) también debe ser internalizado como parte de la vida y los cuerpos

humanos. Este razonamiento invita a una segunda revisión de la imagen de caballo y paisaje propuesta en *Persona...*

2.3. La posible relación entre ecología oscura, el caballo, sus entrañas y el paisaje
La imagen del caballo y el paisaje marca la nula separación del animal con el entorno, con el agregado de la evisceración. Además cuestiona la idea de naturaleza al incluir la mención de la panza y las entrañas, amén de hacer alusión a la violencia de la caída. Lo anterior permite poner en imágenes los postulados de Morton: deshacerse de la naturaleza para aceptar que hay interconexión entre todos los seres (oxígeno-dependientes o no) del planeta:

The ecological thought imagines interconnectedness, which I call the mesh. Who or what is interconnected with what and with whom? The mesh of interconnected things is vast, perhaps immeasurably so. Each entity in the mesh looks strange. Nothing exists all by itself, and so nothing is fully “itself”. There is curiously “less” of the Universe at the same time, and for the same reason, as we see “more” of it. (*The Ecological Thought* 15)

La incorporación del *mesh* como categoría conceptual de la interconexión con/de/desde/en la naturaleza va más allá del simple cambio de nombre. Si bien el *mesh* entronca con la internalización de Viveiros de Castro, difiere de ella al incorporar y cuestionar lo que se considera naturaleza. En este sentido, Morton iría un paso más allá: al buscar la radicalización del pensamiento ecológico, elimina la naturaleza para que la internalización de Viveiros de Castro se incorpore de facto al *mesh*.

Morton enfatiza que nada es completamente sí mismo, y mientras la percepción conciba más de una cosa, en realidad es menos de sí. Estas expresiones son crípticas, pero las imágenes en el poema de Albarrán ayudan a esclarecerlas:

Para un caballo sin ojos todo es paisaje. Muy adentro
todo es paisaje. Muy adentro
todo es fondo. (29)

.... mi caballo se lanza, lázaro, mi caballo

sin ojos se lanza, un hoyo negro en su panza: otro desfiladero, (31)

Cuando el poema refiere al todo parece abarcar un conjunto mayor que el usual. En este caso el paisaje comprende una variedad de elementos que no necesariamente eran contemplados como parte de él. Ejemplo de ello es la panza, el hoyo negro. La lógica dicta que al ser todo, el paisaje se desborda y por eso en la primera parte, se puede argumentar que al desbordarse, el entorno en el poema comienza la transmutación a la *naturaleza* interconectada. Parece algo mayor que sí mismo. Morton agregaría que precisamente la interconexión entre animal, paisaje y fondo demuestra menos cualidades por separado de cada elemento, y más interrelación. Lo anterior conlleva a pensar que cada elemento de la imagen no configura una unidad sino un tejido fragmentario que sólo junto adquiere coherencia. Evidentemente, dicha unión aparenta crear un conjunto mayor que la suma de sus partes. Pero sólo aparenta, diría Morton. Sucede en realidad otra cuestión: entre más coherente sea la unión entre los componentes, se observan más interconexiones; de manera que en lugar de cerrarse, los elementos se abren y muestran las interconexiones. En términos del poema: entre más nos adentramos a la imagen del caballo, el paisaje y la panza, más se notan la inseparabilidad. La idea de unidad más compleja en esta triada sería una fantasía también, pero la interconexión no. El *mesh* se encuentra en la interrelación y hace más difusa la solidez de caballo, paisaje y panza por separado—por eso Morton habla de tener menos cuando aparenta más—.

El *mesh* ayuda a que la imagen angular de los poemas analizados adquiera más coherencia. Pero el diálogo entre Albarrán y Morton continúa. Las consecuencias de la caída y la evisceración son la muerte del equino:

Qué fiesta
cuando mi caballo se acabe
de caer
qué fiesta cuando reviente
cuando termine

en su propio vientre
de llover ...
cuando reviente y queden
esparcidos
en las piedras
los pedazos (Abarrán 37)

En estos versos, lázaro no es quien da muerte al animal, sino la caída. De todas maneras la noción de la evisceración prosigue cuando menciona la lluvia dentro del vientre y los pedazos esparcidos en las piedras. A este respecto, Morton señalaría que:

the ecological thought does, indeed, consists in the ramifications of the “truly wonderful fact” of the mesh. All life forms are the mesh, and so are all dead ones, as are their habits, which are also made up of living and non-living beings. (*The Ecological Thought* 29)

Las formas vivas y muertas y cualquier otro ente que pueda habitarlas/nos forma parte del *mesh*. En la imagen del caballo, el paisaje y el vientre reventado por lázaro o por la caída, las consecuencias y los organismos necesarios para descomponer y reutilizar los restos son también constituyentes de la interconexión. Si este artículo fuese una cámara, entre más acercamientos hiciera la toma, se encontrarían más interconexiones. Llegaría un momento en que se difuminaría la solidez con que se trató en un primer momento al caballo, al paisaje y a los interiores de animal.

La división entre elementos, ahora borrosa, provoca extrañamiento en los entes, elementos y conjuntos que antes nos parecían familiares. Morton le llama “strange stranger” (*The Ecological Thought* 94). Causa la sensación de extrañeza porque se ubica cerca de nosotros, es/somos nosotros, y no lo habíamos notado (78). Lo anterior tiene implicaciones que configuran el pensamiento ecológico contemporáneo:

The concept of the mesh gives rise to an ethics and politics based on (1) the utter singularity and uniqueness of every life-form and (2) the lack of

fixed identity anywhere in the system of life-forms. Though they seem radically different, (1) and (2) actually entail each other (Morton “The Mesh” 22)

Morton explica que cada ente en el planeta es único porque es distinto a otro, en tanto la diferencia entre uno y otro exista, cada subjetividad seguirá siendo única. Sin embargo, la conformación de subjetividades establecidas de acuerdo con límites entre una y otra se pierde. Esto da pie a la falta de identidad fija. Cabe preguntar qué significa eso y cómo los poemas de Albarrán dan cuenta de ello. En principio, el equino, el paisaje y las entrañas difieren entre sí, aun cuando formen parte del todo, en tanto que cada una parece ser única. Pero ya se había establecido que la cualidad de unicidad yace en el *mesh*; dicha interconexión permitía hacer un zoom y notar más interconexiones que difuminaban la solidez de la subjetividad en cuestión. Esto significa que los rasgos que hacen únicos al caballo, al entorno y a las vísceras, los hacen perder identidad tomada como algo fijo, si la imagen se validara únicamente por las interconexiones. De hecho, el artículo valida la imagen poética, siempre y cuando las interconexiones puedan sostenerse. Cuando la caída se enuncia, el *mesh* continúa la interrelación. A partir de ese momento incluiría los organismos que ayudan a reusar el material orgánico del animal. Consecuentemente la identidad del caballo se transforma: deviene paisaje, descomposición y oxidación, alimento para gusanos que permitirá alimentar el entorno inmediato. Los niveles de cercanía y de vastedad que pueden observarse en las interconexiones contribuyen a las ideas de Morton y corroboran que el diálogo con Albarrán es posible.

3. La importancia de la poesía en la OOO de Morton y los límites de la lectura

Si bien los poemas de Albarrán colaboran en el entendimiento de algunas ideas de Morton. También es de esperarse que algo de la propuesta filosófica contribuya a entender las imágenes poéticas. Morton considera la poesía como algo fundamental para el desarrollo del pensamiento ecológico. Sin embargo, como ya se explicó, prefiere poéticas que den cuenta de la interconexión y de la ontología

orientada al objeto. Morton entiende que todo lo que no es humano es objeto sintiente. Al analizar a Percy Shelley, Morton asevera que “poetry is astonishingly important ... because poetry tampers directly with causality... [P]oetry simply is causality, pure and simple” (“An Object-Oriented” 216). La elección verbal no es gratuita, *to tamper* se traduce como entrometerse o inmiscuirse, a veces con efectos negativos. Entonces, la poesía se entromete con la causalidad y es causalidad pura y simple. Esto pone en jaque otras ideas como la de poesía como elemento pedagógico que ayuda a cuestionar la realidad al reflejar la misma—el modelo brechtiano es ejemplo de esta noción—. En este sentido, la imagen poética de Albarrán no ayuda a que *aprendamos* pensamiento ecológico. Más bien demuestra que algunas imágenes poéticas en su complejidad comulgan con algunos sistemas de pensamiento, como el de Morton.

La afirmación sobre la poesía como algo que se entromete en la causalidad adquiere más sentido cuando se puntualiza que:

The aesthetic dimension, the dimension of relations, is the causal dimension ... poems are records of causal aesthetic decisions. To read a poem is to be an archaeologist. For OOO, the physical form of an object is a form-as and a formed-by (Morton “An Object-Oriented” 217, 219).

Si la dimensión estética es la de causalidad, por eso el poema interfiere con ella. En otras palabras, cada intervención en y sobre la dimensión estética altera el universo de trabajo del poema: la causalidad; o en términos más comunes, altera los patrones usuales de causa y efecto. Por supuesto, Morton se refería a la poética de Shelley, a quien define como un constructivista que alteraba las relaciones establecidas en las imágenes poéticas y en los objetos mencionados (219). Guardando toda proporción, la poética de Albarrán también altera por un momento las nociones de paisaje, los límites del caballo, sus entrañas, y la duración de una caída, para mostrar las interconexiones o *el mesh*, si se acepta cuestionar la idea de naturaleza y se elimina la limitada concepción de paisaje. Ahora bien, existe una contradicción aparente entre el *mesh* y la OOO, que afecta la lectura de los poemas de Albarrán. Por un lado el *mesh* invita a pensar el

entorno como una interconexión macro- y microscópica constante. Se pensaría entonces que las interrelaciones entre caballo, paisaje y entrañas, por ejemplo, pesan más que los entes mismos. En efecto, sobre esto ha tratado buena parte del artículo. Sin embargo, en el análisis de Shelley, Morton especifica que en Shelley “objects are prior to relations” (3 217). Es decir, Shelley es el poeta epítome de la causalidad, porque logra trasladar a los poemas las relaciones entre objetos, y sostener poéticas con la relacionalidad para trastocar los patrones causa y efecto. Por su parte, los poemas seleccionados de Albarrán muestran las relaciones entre los entes que componen las imágenes y cuestionan un poco las nociones de algunos de los componentes. Pero la poética del segundo atisba apenas otra causalidad con la interrogación puesta sobre el paisaje y la posterior interpretación y cuestionamiento de la idea de naturaleza.

En la jerga de pensamiento ecológico: Shelley demuestra que el *mesh* y las relaciones entre los objetos desde la OOO hacen patente la independencia de estos respecto a los humanos, por eso trastoca la causalidad a través de las relaciones entre objetos—referidos también en el artículo como subjetividades, para efectos del análisis poético—. Es decir, Shelley pone de manifiesto que los objetos se relacionan entre sí, sin necesidad de la fenomenología ni ninguna otra perspectiva centrada en lo humano.

Albarrán muestra los límites de nociones arraigadas en el pensamiento ecológico que necesitan cambiar, como paisaje, naturaleza y las delimitaciones entre subjetividades. También muestra las interconexiones propias del *mesh*, hace patentes las contradicciones de la OOO, pero no llega a trastocar los patrones de causa y efecto como el Shelley de Morton. Esto es, la poética de Albarrán todavía separa la perspectiva de la voz enunciante (humana) y del que experimental el paisaje. Es cierto, la alegoría del caballo como animal guía une lo humano con lo no-humano pero no es explícito en el texto. Por esta razón, Albarrán no demuestra la independencia de los objetos o subjetividades que sí resaltan en la lectura de Shelley hecha por Morton.

Conclusiones

La lectura de Albarrán y el diálogo entablado con Morton permite conocer mejor la poética de Albarrán. También colabora con el pensamiento ecológico al plantear la insuficiencia del término naturaleza y la necesidad de aceptar el *mesh* como la interconexión con/desde el entorno. Quedó asentado que el término paisaje está rebasado y la imagen en Albarrán corrobora el anacronismo. La imagen poética también fue modelo de interconexión y por eso demostró transversalidad. Lo relevante para quienes investigamos la relación en ecología y poética es notar que la primera se encuentra también en poéticas que no son declaradamente ambientalistas. Es decir, la poética de Albarrán da cuenta de una relación específica con el entorno, digna de estudio.

Referencias bibliográficas

- Albarrán, Alejandro. *Persona fea y ridícula*. Fondo Editorial Tierra Adentro, 2017.
- Andermann, Jens. "Introduction". *Natura: Environment aesthetics after landscape*. Editado por Jens Andermann, Lisa Blackmore and Dayron Carrillo Morell. Diaphanes: 2018. 7-16.
- Antrop, Marc. "A Brief History of Landscape Research." Editado por Peter Howard, Ian Thompson y Emma Waterton. *Routledge Companion to Landscape Studies*. Routledge, 2013. pp 12-22.
- Barrios, José Luis. "El asco y el morbo: una fenomenología del tiempo". *Fractal*. Vol. V. 16. Enero-marzo 2000. 41-60. www.mxfractal.org/F16barri.html
- Genosko, Gary. "The Life and Work of Félix Guattari: From Transversality to Ecosophy." Félix Guattari. *Three Ecologies*. Bloomsbury, 2014. pp 49-85.
- Gómez, Lupe. *O útero dos cabalos*. Edición Espiral Maior: 2005. 13.
- Guattari, Félix. *Psicoanálisis y transversalidad*. Siglo XXI, 1976.
- Morton, Timothy. *The Ecological Thought*. Harvard University Press, 2010.
- . "The Mesh". *Environmental Criticism for Twenty-First Century*. Editado por Stephanie LeMenager, Teresa Shewry y Ken Hiltner. Routledge, 2011. 19-30-
- . "An Object-Oriented Defense of Poetry". *New Literary History*. Vol. 43. 2. Spring 2012. 205-224. JSTOR, www.jstor.com/stable/23259372?seq=1&cid=pdf-reference#references_tab_contents
- Olivares, Carlos. "Persona Fea y Ridícula." Las Claves. *La Razón*. 23 Sept 2017. www.razon.com.mx/opinion/persona-fea-ridicula/
- "Presentación del libro *Persona fea y ridícula*." *Producciones Autismo*. 14 Nov 2017. YouTube, www.youtube.com/watch?v=1uVPeZZ0kB0
- Viveiros de Castro, Eduardo. "Economic Development, Anthropomorphism, and the Principle of Reasonable Sufficiency". *Protecting Nature, Saving Creation: Ecological Conflicts, Religious Passions and Political Quandaries*. Editado por Pasquale Gagliardi, Anne Marie Reijnmen y Philipp Valentini. Palgrave MacMillan, 2013. 161-180.